

MICHELE BACCI

Università di Friburgo. michele.bacci@unifr.ch

## Corpi iconizzati e immagini «corporizzate»

**Abstract:** The present paper offers some thoughts as to the dynamics by which, in the perception of Late Antiquity and the Middle Ages, some specific bodies, especially the unattractive remnants of old men worshipped as saints on account of their ascetic virtues, came to be described as *mirabilia*, that is as wonderfully beautiful relics, meant to be looked at and contemplated in the same way as holy portraits. The issue of bodily iconicity is investigated in its association with late Antique notions of sight as a practice invested with religious meanings and a way to appropriate sanctity, and in comparison with the developments in the Buddhist context, which gradually led from the mummification of holy bodies to the latter's use as and transformation into cult-statues. The evidence from Christian antiquity points to a complex give-and-take process between bodies and holy portraits, where the latter came gradually to be perceived as visual surrogates of the former, even if, at least in some instances, mummified corpses occasionally happened on their turn to be used as icons. Emphasis is laid on similar developments in Egypt that led to the condemnation of Saint Anthony the Great.

**Keywords:** body, icon, Late Antiquity, beauty notion, mummies, portraits.

**Abstract:** In questo saggio si presentano alcune osservazioni generali circa le ragioni e le modalità per cui, nella tarda Antichità e nel Medioevo, alcuni corpi eccezionali, in particolare quelli assai poco attraenti di uomini anziani venerati come santi in ragione delle loro virtù ascetiche, finirono per essere descritti come *mirabilia*, ossia come reliquie straordinariamente belle, destinate ad essere osservate e contemplate. Il tema dell'iconicità del corpo viene analizzato tenendo conto della concezione tardoantica della vista come pratica investita di significati religiosi e tecnica di appropriazione della santità e, in senso comparativo, degli sviluppi nel contesto buddhista, che gradualmente portarono dalla mummificazione dei corpi santi al loro uso e trasformazione in immagini di culto. Le testimonianze della tarda antichità cristiana permettono di ricostruire un complesso processo di interazione reciproca tra corpi e ritratti sacri, all'interno del quale questi ultimi finirono a poco a poco per essere considerati come surrogati dei primi, ancorché, sia pure soltanto in alcuni casi specifici, i corpi mummificati potessero occasionalmente essere usati, a loro volta, come icone. Un'enfasi particolare è posta su analoghi sviluppi in Egitto che stimolarono la condanna di Antonio il Grande.

**Parole-chiave:** corpo, icona, tarda Antichità, concetto di bellezza, mummie, ritratti.

I resoconti dei pellegrini tardomedievali sono tutt'altro che prodighi di riferimenti all'attrattiva estetica di luoghi e oggetti. L'aggettivo «bello» e il suo superlativo «bellissimo», ad esempio, sono utilizzati con estrema parsimonia: «bellissimi» sono alcuni edifici che si distinguono per il loro buono stato di conservazione, come la basilica di Betlemme o la moschea dei Patriarchi ad Hebron; «bellissime» sono ancora alcune fontane di acqua pura che si incontrano lungo il tragitto; belle sono all'occorrenza le città, le chiese, le case e le donne, ma in modo particolare a meritarsi tale appellativo sono soprattutto dei resti umani che il clero locale, a Venezia così come nei porti dell'Adriatico, si premurava di mostrare ai visitatori stranieri. Senz'altro il soggiorno che si faceva nella laguna in attesa dell'imbarco sulle navi per la Terrasanta rappresentava un'ottima opportunità per chiedere – e a quanto pare ottenere senza troppo sforzo – l'esibizione di tali santi cimeli. Su quest'esperienza ci informa, con abbondanza di particolari, il pellegrino fiorentino Simone Sigoli nel 1384:

Appresso faremo menzione di tutte le sante reliquie che noi vedemmo nella città di Vinegia. Vedemmo il corpo di santa Lucia, ed è bellissima reliquia... Ancora vedemmo nella città di Vinegia al monistero delle donne di santo Zaccheria in un altare il corpo del detto santo Zaccheria, padre di santo Giovanni Battista, e anche il corpo di santo Ghirigoro di Nazarette confessore, e anche il corpo di san Deodoro martire, e anche vi vedemmo alla chiesa di San Cristofano il ginocchio e il dito del detto santo. Poi vicitammo la chiesa di Sant'Antonio fuori di Vinegia in su un'isola, e quivi vedemmo un dente mascellare di sant'Antonio e altre reliquie. Poi andammo a vicitare la chiesa di San Giorgio, fuori di Vinegia in su una isola, e quivi vedemmo il braccio di san Giorgio; e nella detta chiesa è il corpo di san Paolo martire e anche la testa di san Felice. Poi andammo a vicitare la chiesa di Santa Elena, madre di Costantino imperadore; la detta chiesa è fuori di Vinegia in su una isoletta, e quivi vedemmo il corpo della detta santa Elena ed è bellissima reliquia e divota. E nel detto luogo vedemmo bene un sommerso del legno della santa croce di Cristo; e anche v'era uno dito della mano di Costantino e uno dito della mano di santo Iacopo apostolo. E poi andammo fuori di Vinegia al luogo detto a Murano nella chiesa di santo Donato, e quivi vedemmo in uno altare centonovantotto fanciulli innocenti tutti piccolini e in fasce: e sono tutti interi e vedesi a tutti o alla magior parte la loro natura piccolina e sono tutti fediti di coltello, chi nella gola e chi nel petto, e quale in uno luogo e quale in un altro, e quale ha segata la gola. E veramente questa è una divotissima cosa a vedere, perocché le loro ferite sono sanguinose e fresche, quasi come se di picciolo tempo fossero stati morti<sup>1</sup>.

Dal testo appare che il concetto di bellezza era associato alla contemplazione di resti umani dei quali un occhio contemporaneo assai difficilmente riuscirebbe a compiacersi. Che cosa c'è infatti di più raccapricciante della vista di bambini morti, di cui era visibile non solo lo scheletro, ma anche la carne? D'altra parte, si stenta a capire come si faccia a dire, come fa il fiorentino Alessandro Rinuccini nel 1474, che il braccio di santa Caterina venerato a Rodi «è bellissima reliquia», giacché «si vede anchora in sullo osso i nerbi et la carne d'esso braccio»<sup>2</sup>. O ancora può sembrare strano che si possa ritenere che, dopo aver posato lo sguardo sul cadavere di un vecchio sdentato, come quello di san Simeone a Zara, e averlo toccato con la mano o con il proprio *paternoster* o *circulum praecatorium*, ci si possa ritenere appagati di una visione salutare per corpo ed anima. Il pellegrino Piero Casola, nel 1494, osservava tuttavia di non aver mai visto una reliquia più bella e capace di suscitare la devozione: «reliquia dignissima e la più bella che mai vedesse, né in Roma né altrove», scriveva,

<sup>1</sup> *Viaggio al monte Sinai*, 1384 (LANZA & TRONCARELLI 1990, 253-254).

<sup>2</sup> Alessandro di Filippo Rinuccini, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro 1474*. Vid. CALAMAI 1993, 132.

perché «se fe vede tuto integro non li manca cosa del mondo, non in el volto, non in le mane, non in li pedi; tene la boca aperta e di sopra non li sono denti; de questo non me ne maraviglio, perché era vegissimo, quando moriti»<sup>3</sup>.

L'uso di contemplare i corpi santi, in modo particolare quelli conservati integralmente, sembra essersi affermato particolarmente tra XIV e XV secolo: se in passato le esibizioni erano state occasionali e comunque circoscritte nel tempo, è da questo periodo in poi che, segnatamente nelle città dislocate lungo la rotta marittima frequentata dai pellegrini di Terrasanta, si percepisce la venerazione come una pratica devozionale che deve necessariamente culminare con un atto visivo (e generalmente sensoriale) nei confronti della reliquia. Ciò che i pellegrini trovano bello, o bellissimo, sono caratteristiche quali integrità del cadavere, buono stato di conservazione, un'efficace *mise-en-scène* e la presenza di segni che rinviano alle atrocità subite durante il martirio o ad altre lodevoli gesta. Il corpo viene letto e interpretato come se fosse un'immagine, alla ricerca di indizi in grado di confermare le certezze del visitatore devoto: in quanto materia sacralizzata è esso stesso, nella sua totalità, testimone dell'azione divina che ha miracolosamente impedito la sua putrefazione e riduzione in cenere. Se, come dimostrano questi esempi tre-quattrocenteschi, il cadavere dei santi può essere investito di un valore iconico, viene da chiedersi perché, sin dalla tarda Antichità, le immagini, in particolare quelle dipinte, si siano affermate non solo nelle pratiche devozionali private, ma anche, gradualmente, come punti focali di un fenomeno di culto, come controparti nella preghiera e come sostituti figurativi dei corpi sacri.

Per provare a riflettere su questo problema, vorrei proporre un salto all'indietro di molti secoli. Oggi sappiamo che, sia da un punto di vista morfologico che da quello funzionale, le più antiche immagini cristiane in due dimensioni hanno ripreso modelli ampiamente diffusi nel mondo greco-romano. Per le loro caratteristiche dimensionali, compositive e iconografiche, le pitture su tavola di soggetto pagano che sono giunte sino a noi indicano una destinazione all'ambito specifico della pietà privata: disposti all'interno del larario o di un tabernacolo domestico, erano funzionali a manifestare la devozione individuale e familiare nei confronti, al contempo, degli dei e degli antenati. Una piccola parte di essi era di forma circolare e si riallacciava strettamente al modello greco-romano delle *imagines clipeatae*, ossia degli scudi scolpiti o dipinti che recavano il ritratto del congiunto a cui erano appartenuti e che solevano essere esposti sia all'interno delle dimore patrizie che negli atrii dei templi<sup>4</sup>. La maggior parte aveva invece una forma rettangolare, era realizzata nella tecnica pittorica dell'encausto e faceva ricorso alla posa frontale, a piena o a mezza figura: al pari degli scudi, anche la loro destinazione poteva variare, giacché potevano essere all'occorrenza utilizzate come offerte votive o sepolcrali. Degli esempi superstiti che contengono ritratti di defunti si può immaginare che fossero coinvolti nei riti funebri (alla maniera delle maschere di cera che, nell'antica Roma, venivano indossate durante le esequie da attori che impersonavano il morto) e che costituissero il punto d'appoggio visivo per la loro commemorazione<sup>5</sup>.

Le informazioni in nostro possesso sono abbastanza eloquenti da porre in evidenza il rapido sviluppo di pratiche simili anche nell'ambito della pietà privata delle comunità cristiane: tra il IV e il VII secolo i ritratti dei personaggi sacri cominciarono ad essere annoverati fra gli arredi delle abitazioni e in grande misura varcarono la soglia degli edifici di culto nella forma di offerte votive, funzionali cioè all'espressione della pietà individuale o familiare<sup>6</sup>. Si trattò di un processo sicuramente non li-

3 Pietro Casola, *Itinerario*. Vid. PAOLETTI 2001, 120.

4 Secondo la testimonianza di Plinio (*Storia naturale*, V, 35, 2-4). Vid. CONTE 1988, 294-306. Indubbiamente a una destinazione funeraria si associava una funzione politica e di rappresentanza, come sottolineato da FLOWER 1996. Cfr. anche LAHUSEN 1985.

5 Su questi temi vedi soprattutto SÖRRIES 2003 e MATHEWS-MULLER 2016.

6 KITZINGER 1992, 1-115; BACCI 1998, 33-52; MATHEWS-MULLER 2016, 131-136.

neare e per lo più spontaneo, intorno al quale gli intellettuali ecclesiastici non vollero, o non seppero, pronunciarsi in modo coerente: così Eusebio, nel IV secolo, dichiarò di essersi molto meravigliato quando una vecchietta gli portò a vedere, prendendole chissà dove, due tavole in cui Cristo e san Paolo erano raffigurati alla maniera di due filosofi<sup>7</sup>. In fondo lo sconcerto del vescovo di Cesarea era soltanto un sintomo di quella contraddizione insopprimibile fra livelli diversi di esperienza religiosa che già un testo che sembra datarsi al II secolo, l'apocrifo noto come *Atti di san Giovanni*, aveva descritto con molta efficacia. La storia narrava di come l'apostolo, giunto ad Efeso, avesse ottenuto da Dio la resurrezione del governatore Licomede e la guarigione della sua bella moglie Cleopatra e avesse poi faticato molto a convincerli che non era lui a meritare di essere venerato, bensì l'Onnipotente che aveva risposto alla sua preghiera. Non soddisfatto, il resuscitato aveva insistito affinché Giovanni fosse almeno ospite in casa sua durante il soggiorno in città e, sfruttando l'abilità di un amico pittore, aveva fatto eseguire di nascosto un ritratto che, con indescrivibile gioia, aveva poi appeso entro un tabernacolo nella camera da letto, illuminandolo con delle lampade e coronandolo con una ghirlanda di fiori. Se non poteva prostrarsi ai piedi del suo benefattore, l'immagine gli forniva evidentemente un valido sostituto.

Giovanni, a quanto pare, non la prese bene e la sua reazione si rivelò garbata, ma risoluta. Sulle prime redargui Licomede perché, non avendo mai visto il proprio volto, non si riconobbe nella tavola dipinta e la scambiò per l'effigie di una divinità pagana, come quelle che si ponevano abitualmente nei larari. Il suo interlocutore protestò che non si trattava di un dio, bensì della sua immagine, che aveva voluto far raffigurare in quel modo perché riteneva naturale onorare in quel modo, ossia alla maniera di divinità, i propri benefattori: «se è lecito», disse, «chiamare dèi quegli uomini che ci hanno beneficato, sei tu, padre, ch'io ho fatto dipingere in quel quadro inghirlandato: io l'amo e venero come colui che è diventato la mia buona guida».

Quindi, per confermare le proprie parole, fece portare all'apostolo uno specchio ed egli dovette riconoscere che una certa somiglianza c'era; ciononostante, la giudicò un'opera imperfetta, «l'immagine morta di un morto» che si limitava a riprodurre la sua figura corporea. Se il pittore voleva davvero realizzare un suo ritratto autentico, doveva impegnarsi assai di più: «avrà bisogno di molti più colori di quanti sono ora disponibili, di tavole, di intonaci e di colla, di pose della mia figura vecchia e giovane, e di tutte le altre cose che vede il tuo occhio». Molto meglio poteva fare Licomede stesso, se imparava a usare come colori le virtù dell'anima e le trasformava in un'immagine di Dio, approfittando dello stato di grazia in cui si trovava grazie alla trasfigurazione assieme fisica e spirituale che aveva subito al momento della propria resurrezione:

ora egli ha fatto risorgere le tue membra che erano cadute...., ha messo in ordine la tua capigliatura che era scompigliata, ha lavato il tuo volto, ha purificato i tuoi occhi, ha purgato le tue viscere e vuotato il tuo ventre, e ti ha reciso la parte inferiore del ventre<sup>8</sup>.

Le preoccupazioni dell'apostolo erano percorse da quella stessa inquietudine che alimentò a più riprese, nel pensiero cristiano dei secoli successivi, le discussioni dei teologi circa la legittimità del culto delle immagini. Giovanni era giunto ad Efeso, secondo i testi, per compiere ciò che, al tempo della visita di Paolo, era stato temuto dai locali fabbricanti di souvenirs, ossia distruggere il potente e veneratissimo idolo della dea Artemide, che la popolazione esaltava per la sua natura sovranaturale in quanto statua «caduta dal cielo» e che invece l'apostolo delle genti aveva dichiarato vano e inerte col definirlo «fatto da mano d'uomo» (At 19, 23-41): in effetti, all'evangelista bastò l'invocazione

<sup>7</sup> HENNEPHOF 1969, 42 (*Lettera a Costanza*).

<sup>8</sup> *Acta Iohannis*, 26-28 (JUNOD-KAESTLI 1983, 176-181). Cito qui dalla traduzione italiana di MORALDI 1994, 230-232.

della potenza divina per far sì che l'idolo si frantumasse e con lui le offerte votive che, nel corso del tempo, vi erano state deposte nonché altre sette statue di divinità varie. Certamente a questo estirpatore dell'idolatria era balzato il cuore in gola quando aveva visto la tavola inghirlandata nella stanza da letto del suo più illustre neo-convertito, ma in questo caso era evidente che non si trattava di un idolo vero e proprio, dimora di potenze diaboliche, bensì dell'effigie commemorativa di una persona reale, il cui significato poteva rivelarsi drammaticamente ambivalente e contraddittorio. Nelle parole attribuite all'evangelista, l'anonimo autore dell'apocrifo manifestava il proprio scetticismo circa la possibilità che un ritratto pittorico, per quanto conforme fosse al suo modello, potesse esser percepito come un sostituto credibile di un essere umano, dato che non riusciva né a raffigurarlo nella sua sempre mutevole realtà terrena né nell'aspetto completo e definitivo che, grazie all'esercizio delle virtù, avrebbe ottenuto una volta entrato nel Regno dei cieli.

Ciononostante, ritratti su tavola di semplici defunti continuarono ad essere realizzati anche in ambito cristiano accanto alle immagini dei personaggi venerati; il fatto che queste tavole, al pari dei loro equivalenti pagani, siano state ritrovate in Egitto, dove si sono senz'altro conservate grazie alle particolari condizioni climatiche, non ha impedito, in genere, di pensare che potessero essere rappresentative di un uso ben più generalizzato; in particolare, la raffigurazione sia di «icone» che di scudi dipinti nella scena con un pittore al lavoro che decora l'interno di un sarcofago del III secolo d.C. ritrovato a Kerč, in Crimea, dà testimonianza dell'ampia diffusione di tali oggetti<sup>9</sup>. Tuttavia, le assonanze compositive e iconografiche delle opere superstiti con i cosiddetti «ritratti del Fayyum», ossia le immagini pittoriche utilizzate grossomodo tra la metà del I secolo d.C. e la metà del III per abbellire le mummie in sostituzione o in alternativa alle tradizionali maschere in stucco, hanno portato spesso gli studiosi ad interrogarsi sulla loro plausibile associazione con le pratiche funerarie egiziane<sup>10</sup>. Malauguratamente non possediamo informazioni precise circa le circostanze di esecuzione delle effigi commemorative e del genere di rapporto che intrattenevano con le immagini poste a decorazione dei sarcofagi: l'elemento tuttavia che le accomunava era la rappresentazione del trapassato come se fosse vivo e florido, entro uno schema compositivo che focalizzava lo sguardo dell'osservatore sul volto e in particolare sugli occhi, tendenzialmente raffigurati più grandi del reale.

Certamente in Egitto l'integrazione di un ritratto su un sarcofago che di per sé, con la sua forma antropoide, evocava il suo contenuto prendeva un significato più pregnante che altrove. Rispetto all'ambito greco o romano, dove era sempre prevalsa la pratica dell'incinerazione o dell'inumazione la cui finalità primaria era la distruzione o la dissimulazione del cadavere<sup>11</sup>, lungo le sponde del Nilo era radicata da millenni la tendenza a bloccare il processo di decomposizione attraverso una raffinata e complessa tecnica di imbalsamazione che mirava a conferire ai morti un'illusoria apparenza di esseri viventi e obbediva al principio secondo cui il corpo continuava anche dopo la morte a svolgere il ruolo di residenza delle componenti spirituali individuali, il *ba* e il *ka*<sup>12</sup>. Il fatto che un simile ruolo potesse essere svolto, nelle concezioni egiziane antiche, anche dalla statua che serviva da punto di riferimento per lo svolgimento dei riti funerari e costituiva quindi una sorta di doppio figurativo della mummia all'interno della camera mortuaria, ha probabilmente contribuito ad accelerare, in un continuo gioco di rimandi reciproci, il processo di «iconizzazione» del cadavere e del suo contenitore<sup>13</sup>.

9 ASIMAKOPOULOU-ATZAKÀ 1997, 35.

10 BELTING 1990, 92-116.

11 Sul valore antropologico delle reazioni delle diverse società umane rispetto alla sorte del cadavere *cfr.* FAVOLE 2003.

12 TAYLOR 2001.

13 BOLSHAKOV 1997; MORKOT 2010; MORGAN 2011. L'idea secondo cui lo spirito di un defunto risiedeva concretamente nell'immagine funeraria, intesa come sostituto o «doppio» del corpo, era diffusa, nella tarda Antichità, anche presso gli zoroastri persiani: *cfr.* BOYCE 1979, 91; BOYCE 1975-1991, III, 261.

In epoca romana, l'introduzione di elementi figurativi, quali maschere colorate, volti simulati in stucco dipinto, sudari figurati e tavole ad encausto, era in tale contesto finalizzata ad amplificare e rafforzare la simulazione della vita che si desiderava far assumere alle spoglie dei defunti attraverso gli interventi di «tanatoprassi»; il ricorso in età romana a ritratti fisionomicamente caratterizzati, dallo sguardo intenso e dall'aspetto florido, permetteva di esprimere in termini realistici l'antica idea egiziana della perdurante vitalità dell'individuo dopo la morte e forse al contempo di rendere i volti delle mummie più simili a quelli delle effigi usate in Grecia e a Roma nei rituali familiari di commemorazione degli antenati<sup>14</sup>. D'altra parte, la scelta di forme «realistiche» per le immagini a destinazione funeraria, in alternativa alle rappresentazioni di tono più astratto usate per spiriti e divinità, si incontra anche in contesti sicuramente estranei a ogni contatto col mondo classico, come dimostrano le impressionanti teste bronzee prodotte tra XII e XV secolo presso le comunità Yoruba dell'attuale Nigeria, le quali servivano come parti sommitali di immagini utilizzate come sostituti figurativi dei corpi dei re nella cerimonia del secondo funerale<sup>15</sup>.

L'affinità formale dei ritratti autonomi di defunti e dei loro equivalenti destinati a decorare le mummie tradisce probabilmente una stretta associazione funzionale, che poteva essere favorita dal fatto che i cadaveri potevano sostare anche a lungo all'interno delle case private prima di essere depositi definitivamente nelle loro tombe. Cicerone e Diodoro Siculo testimoniano della tendenza degli Egiziani a conservare le salme all'interno di armadi e di raccogliersi dinanzi a loro per ricomporre controversie e garantire transazioni commerciali. Le indagini archeologiche condotte nel sito di Abusir el-Melek hanno riportato alla luce strutture lignee fornite di ante che erano destinate all'esibizione dei corpi nello spazio domestico e si è suggerito che alcuni sarcofagi antropomorfi, databili al I secolo d.C. e dotati di piedistallo per la collocazione in verticale, fossero specificamente destinati a tali usi<sup>16</sup>. Se in tali circostanze dei cadaveri erano di fatto utilizzati alla stessa maniera dei busti degli antenati nei larari romani, questo si doveva al fatto che la mummificazione e l'aggiunta di elementi figurativi faceva di loro, in sostanza, dei corpi «iconizzati», che continuavano a vivere proprio perché trasformati in immagini che rendevano presente una realtà resa distante dalla morte. Nel momento in cui il defunto veniva depositato definitivamente nella tomba, la riproduzione del suo solo volto sulla tavola dipinta sarebbe stato un valido sostituto come punto di riferimento visivo per le varie forme della pietà domestica.

Sebbene le pratiche di imbalsamazione tradizionali (e in particolare l'estrazione delle viscere e del cervello) cadessero progressivamente in disuso a partire dal III-IV secolo, non per questo sembra esser venuta meno la preoccupazione, anche presso i Cristiani d'Egitto, di mantenere l'integrità del corpo e di opporsi ai processi disgregativi. La tendenza era adesso a utilizzare sostanze come sale, bacche di ginepro, resina e grassi vegetali per favorire l'essiccazione e ad avvolgere il defunto entro un gran numero di stoffe sovrapposte, tra cui bende, sudari e tuniche, su cui, come nell'antichità, erano riportate frasi benauguranti<sup>17</sup>. Di pari passo furono accolte anche altre consuetudini funerarie e, segnatamente, l'uso di trattenere nelle abitazioni i cadaveri mummificati, in particolare quelli degli uomini che si erano distinti per la loro santità: la comunità di eretici passata alla storia sotto il nome di Meliziani sembra aver sviluppato tali pratiche in modo particolarmente intenso<sup>18</sup>.

14 RIGGS 2005.

15 LAWAL 2001.

16 GRIMM 1974; WALKER 1991, 48-49; DUNAND & ZIVIE-COCHE 2003, 356-357.

17 BÉNAZETH 2000, 105-107 e 108-143.

18 WORTLEY 2006.



Fu proprio a guardarsi bene dai Meliziani, forse ancor più che dagli Ariani, che Antonio il Grande volle istruire gli eremiti suoi seguaci prima di dipartirsi da questo mondo, in un luogo nascosto dove era sicuro che nessuno l'avrebbe mai trovato. Come racconta la sua *Vita* attribuita ad Atanasio, lo preoccupava molto la possibilità che il suo corpo venisse preso da qualcuno e rischiasse di non essere mai inumato:

I confratelli lo volevano trattenere per forza, perché attendesse in quel luogo la consumazione della propria vita; ma egli non acconsentì, per altri motivi che fece capire pur tacendo, e soprattutto a causa di un'usanza degli Egiziani. Costoro infatti hanno la consuetudine di avvolgere con ogni cura in tele di lino i corpi dei defunti e dei santi martiri, carissimi al Signore: non li affidano alla terra, ma li dispongono su dei lettucci (*in grabatis*), e li tengono in casa presso di sé. Così credevano di onorare coloro che dormono il sonno eterno e testimoniano la fede. Ma Antonio aveva spesso pregato i vescovi di ordinare ai fedeli che questo non accadesse. Cercava di dissuadere da tale consuetudine anche i laici, e rimproverava le donne affinché non lo facessero, dicendo che questo non è giusto né legittimo. «Ancora oggi sopravvivono i sepolcri dei patriarchi e dei profeti. E anche il corpo del Signore fu posto in un sepolcro, e una grande pietra fu posta sopra di esso, per nascondarlo, finché nel terzo giorno lo risuscitò». Dicendo questo, dimostrava che sono dei trasgressori della legge e dei peccatori coloro che non affidano alla terra i corpi dei defunti, quand'anche fossero santi. Che cosa esiste, infatti, di più grande del corpo santo del Signore? Molti, dopo averlo ascoltato, da quel momento affidavano alla terra i corpi dei defunti, e ringraziavano il Signore per avere ricevuto un giusto insegnamento<sup>19</sup>.

La preoccupazione vivissima di Antonio era verosimilmente motivata da considerazioni che non erano soltanto di ordine pratico. Se da una parte sia lui che i suoi contemporanei comprendevano la necessità di adeguarsi all'uso biblico, adottato anche per il corpo assieme umano e divino di Cristo, di nascondere i morti all'interno delle tombe, dall'altra erano consapevoli che la fede nell'Incarnazione del Figlio di Dio e la speranza nella resurrezione della carne comportavano un forte mutamento semantico del concetto stesso di corpo. «Come risuscitano i morti? Con quale corpo verranno?», avevano chiesto a san Paolo i Cristiani di Corinto (*1Cor* 15, 35), e l'apostolo aveva risposto evocando una trasformazione che avrebbe avuto luogo alla fine dei tempi, quando le spoglie mortali e caduche si sarebbero rivestite di incorruttibilità e immortalità, assimilandosi al corpo glorioso di Cristo e riguadagnando lo stato che fu di Adamo, il primo uomo creato a immagine e somiglianza di Dio. Sulla scorta dell'indicazione paolina molti pensatori cristiani andarono affermando che quest'«uomo spirituale» non sarebbe stato qualcosa di diverso da sé, non avrebbe perso la propria individualità, bensì avrebbe acquistato una forma definitiva, completa e splendida nella sua più assoluta integrità e bellezza: riscattata dal peccato originale, la sua carne, sepolta nel ventre della terra alla maniera di un seme che produce frutto, non avrebbe più subito le mutazioni prodotte dalla condizione di essere vivente, non avrebbe conosciuto vecchiaia né fanciullezza, sarebbe stato perfettamente proporzionato e sarebbe stata cancellata ogni traccia lasciata da malattie, ferite e mutilazioni<sup>20</sup>.

Ciononostante, le parole di Antonio sembrano indicare che una parte della comunità cristiana facesse fatica a pensare che al momento della resurrezione fosse possibile che l'anima potesse ricongiungersi con un corpo disgregato e dissolto dai processi di decomposizione, e a maggior ragione se quel corpo aveva saputo raggiungere già in vita uno stato assimilabile a quello spirituale evocato da Paolo. Per ottenere questo esistevano, nella percezione comune, due metodi privilegiati: da un lato

19 *Vita di Antonio*, 90 (BARTELINK 1974, 168-170).

20 Per una sintesi cfr. BYNUM 1995.

la cristomimesi ottenuta col martirio e dall'altro attraverso il severo esercizio dell'ascesi, quale era andato sviluppandosi in modo particolare in Egitto e in Siria e da lì in molte regioni del mediterraneo a partire dal III secolo d.C. Per la loro estrema scelta di vita in luoghi aridi e deserti (trasfigurati dalla loro presenza in anticipazioni terrene del Paradiso), l'enfasi sull'allontanamento dal mondo e l'austera autodisciplina fisica e morale, gli eremiti apparivano ai loro contemporanei come creature quasi angeliche, spogliate della veste di morte imposta all'umanità dal peccato originale, in grado di competere per santità con i martiri e i giusti celebrati dalle sacre scritture, facendosi «statue animate e immagini» (στῆλαι τινες ἔμψυχοι καὶ εἰκόνες) della loro divina virtù<sup>21</sup>. Il loro corpo purificato dalle mortificazioni e dall'annullamento della volontà individuale già in vita riusciva in gran parte ad emanciparsi dalle pulsioni e persino dalle più naturali funzioni fisiologiche: quello di Giovanni di Licopoli, ad esempio, si era reso a tal punto simile a quello degli esseri incorporei da non permettere neanche la nascita dei peli sul mento<sup>22</sup>, mentre quello del vecchissimo Esichio di Asikha, in Siria, mostrava ancora vivente le membra mummificate<sup>23</sup>.

Anche se l'aspetto fisico degli anacoreti poteva lasciare a desiderare –san Simeone il Vecchio, ad esempio, fu descritto come «un uomo sudicio e lercio, con un pezzo di pelle di capra sulle spalle»<sup>24</sup>– nondimeno riusciva a suscitare grande stupore in quei fortunati a cui era concesso di contemplarli, giacché il loro corpo non sembrava più obbedire alle leggi della natura, come dimostrava il fatto che spesso si mostrava circondato di una luce sovranaturale<sup>25</sup>. Gli oggetti che con quel corpo entravano in contatto erano immediatamente caricati di una benefica energia spirituale: una fiasca d'olio deposta in prossimità della cella dell'eremita bastava per scacciare le entità maligne da un indemoniato, mentre vesti e cinture, percepite come vere e proprie estensioni della pelle, potevano curare qualsiasi malattia<sup>26</sup>. Persino il letto di morte di un asceta era in grado di veicolare la potenza taumaturgica che in lui risiedeva<sup>27</sup>.

Siffatta santificazione faceva sì che, dopo il trapasso, il corpo si rivelasse immune ai processi disgregativi della decomposizione, come sostenevano molte delle storie che circolavano sul loro conto. Viaggiando tra le grotte che costellavano gli *wadi* ai piedi del Monte Santo del Sinai non era raro imbattersi in qualche ignoto monaco morto da chissà quanto tempo, ma preservato miracolosamente da Dio in atteggiamento orante; riconoscibili per l'abito eremitico, la tunica senza maniche nota come *kolovion*, si mostravano spesso seduti, in posizione rigidamente frontale, e non era per niente facile capire, sulle prime, se erano vivi o defunti<sup>28</sup>, anche se un indizio eloquente era fornito dalla capacità di emanare un delizioso e incomparabile profumo<sup>29</sup>. Se si provava a toccarli, spesso scomparivano nel nulla, per evitare che venissero ridotti in frammenti o trasformati in oggetti di culto, come invece seppe fare la gente di Rhosos, in Cilicia: secondo la tradizione raccolta, tra VI e VII secolo, dall'infaticabile Giovanni Mosco, un prodigio luminoso sulla cima di una vicina montagna aveva guidato gli abitanti verso una spelunca in cui si erano imbattuti nella salma perfettamente conservata di un uomo morto sette anni prima; immediatamente si erano resi conto che si trattava di un gran santo, giacché l'avevano visto seduto all'interno, con indosso una tunica di pelliccia e un mantello di lana grezza e con in mano una croce d'argento, simile a quella utilizzata come attributo dei martiri nelle immagini contemporanee. Dopo esser stati abbondantemente appagati dalla contemplazione di quelle spoglie

21 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, prologo, 2, e V, 6. *Vid.* CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, I, 128 e 336-338. Sulla concezione del corpo nel monachesimo primitivo *cfr.* soprattutto BROWN 2010, 195-308.

22 *Historia monachorum in Aegypto*, 17 (FESTUGIÈRE 1961, 15).

23 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, XVIII, 1 (CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, II, 54).

24 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, VI, 2 (CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, I, 348).

25 *Cfr.* ad esempio *Historia monachorum in Aegypto*, I, 13, e II, 1 (FESTUGIÈRE 1961, 13 e 35).

26 *Historia monachorum in Aegypto*, III, 9, e IX, 15 (FESTUGIÈRE 1961, I, 259-265 e 435).

27 Palladio, *Historia lausiaca*, 37, 12. *Vid.* BARTELINK 1974, 190.

28 *Cfr.* i testi raccolti in: TSAMIS 1988, 45, 49-51, 135, 157-159, 169.

29 Su questo tema *cfr.* HARVEY 2006; CASEAU 2007.



«spirituali», avevano poi comunque ritenuto opportuno trasportarlo in paese e racchiuderlo all'interno di una sontuosa tomba di marmo<sup>30</sup>.

La metafora del «corpo incorrotto» dei santi, anticipazione terrena del corpo di resurrezione riservato ai giusti, era destinata ad esercitare un profondo impatto soprattutto sulla spiritualità occidentale dei secoli successivi: l'assenza di decomposizione fu giudicata come un fondamentale indizio di santità nelle numerose *inventiones* dei santi civici moltiplicatesi tra l'XI e il XIII secolo<sup>31</sup> e si rivelò più tardi strumentale all'affermazione della santità del Pontefice romano<sup>32</sup>; non fu tuttavia prima del tardo Medioevo e ancor più dell'età della Controriforma che la Chiesa ammise e incoraggiò la pubblica esibizione presso gli altari dei corpi mummificati, sapientemente rivestiti di abiti consoni al loro status e disposti alla bisogna in pose patetiche che esaltavano, sul modello delle pitture sacre contemporanee, la loro eroica fisicità<sup>33</sup>. Per converso nei primi secoli l'enfasi sull'indissolubilità fisica sembra esser rimasta soprattutto un efficace *topos* letterario, a cui non corrispose alcuna autentica «iconizzazione» del cadavere, paragonabile a quella che, nel contesto dell'espansione buddhista in Cina e Giappone, portò alla trasformazione dei corpi stessi dei più carismatici tra i maestri *chan* e *zen* in vere e proprie immagini di culto: infatti a partire dal VI secolo questi uomini eccezionali, che per mezzo dell'ascesi si erano resi simili all'Illuminato, iniziarono a essere mummificati, anziché cremati, e dall'VIII secolo in poi i loro corpi furono trattati artisticamente, attraverso la verniciatura con lacca, e non più occultati all'interno degli *stupa*, bensì esposti in appositi padiglioni funerari e disposti in pose tali da mostrarsi seduti e raccolti in una profonda meditazione. Questo speciale modo di onorare i santi buddhisti divenne presto imprescindibile e accadde che, laddove non fosse presente la mummia, si potesse alternativamente ricorrere a effigi composte da terracotta impastata con le ceneri del defunto o a statue in cui venivano inseriti frammenti delle sue ossa. Il risultato fondamentale di tale messinscena fu l'assimilazione profonda, a livello concettuale, tra corpi e oggetti figurativi: se il corpo stesso poteva essere percepito come un'immagine, qualsiasi statua che, anche in assenza di residui fisici, raffigurava un personaggio eminente si proponeva di per sé come un sostituto non meno reale e concreto dell'originale; la simulazione realistica dei dettagli fisionomici, in tal senso, serviva ad agevolare la percezione della sua realtà fisica<sup>34</sup>.

Nel Cristianesimo dei primi secoli la consapevolezza dello scarto tra corpo e immagine rimase comunque più radicata, in virtù di una serie di considerazioni. Come dimostra l'esperienza narrata da Giovanni Mosco, anche i cadaveri eccellenti finivano comunque per essere occultati nell'oscurità della tomba: se potevano darsi casi come quello della mummia del monaco Stefano, che nel VI secolo aveva svolto il ruolo di padre guardiano del monastero del Sinai e che ancor oggi svolge la stessa funzione all'interno dell'ossario (ossia di un ambiente di limitata accessibilità)<sup>35</sup>, normalmente, al di fuori dell'Egitto, non si prendevano misure particolari per la conservazione delle spoglie e si permetteva la loro contemplazione solo nell'ambito, altamente ritualizzato e circoscritto, delle esequie. Alla morte di Daniele Stilita, l'eremita che nella seconda metà del V secolo aveva praticato presso Costantinopoli una delle più caratteristiche forme di asceti siriana (il ritiro sulla cima di una colonna), il suo corpo fu fissato a una tavola e issato in posizione verticale, affinché la folla convenuta potesse vederlo da ogni lato e invocarlo più efficacemente come proprio intercessore<sup>36</sup>. Se i convenuti aves-

30 Giovanni Mosco, *Prato spirituale*, 87. *Vid.* MIGNE 1844-1866, LXXXVI, 2944-2945.

31 *Cfr.* ORSELLI 1985; GOLINELLI 1996. In generale sul concetto di corpo incorrotto e le sue metamorfosi *cfr.* BOUVIER 1983; ANGENENDT 1991.

32 PARAVICINI BAGLIANI 1994; RUSCONI 2010, 79-90.

33 LEGNER 1995, 289-315.

34 FAURE 1991, 148-178; NEDACHI 2009; LEE 2010, 252-255.

35 SKROBUCHA 1959, 45; GALEY & FORSYTH & WEITZMANN 1979, fig. 190.

36 *Vita di Daniele Stilita*, 99 (DELEHAYE 1923, 29).

sero voluto proseguire nei giorni seguenti, dopo la tumulazione, con quel tipo di esperienza visiva, non avrebbero potuto far altro che indirizzare gli sguardi verso un'immagine che apparisse altrettanto capace di evocarne la presenza fisica. Tale si rivelò, agli occhi di molti, il ritratto pittorico destinato tradizionalmente alla commemorazione dei defunti, che, da un lato, sembrava carpire l'essenza dell'individuo focalizzando l'attenzione sul volto e, dall'altro, ne denunciava lo status di materia santificata, eliminando ogni riferimento alla transitorietà della vita umana.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGENENDT, Arnoldt, «Corpus incorruptum. Eine Leittidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung», *Saeculum*, 42 (1991), 320-348.
- ASIMAKOPOULOU-ATZAKÁ, Panagiota, «Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή», M. Vassilaki (ed.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Heraklion, Panapistimiakes ekdoseis Kritis, 1997, 11-43.
- BACCI, Michele, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, Gisem-ETS, 1998.
- BARTELINK, Gerhard J. M. (ed.), *Vita di Antonio. Testo critico e commento*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974.
- BARTELINK, Gerhard J. M., *Palladio. La storia lausiana. Testo critico e commento*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974.
- BELTING, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco, C. H. Beck, 1990.
- BÉNAZETH, Dominique, «Les coutumes funéraires», D. BÉNAZETH & M.-H. RUTSCHOWSCAYA (eds.), *L'art copte en Égypte. 2000 ans de christianisme*, Parigi, Institut du monde arabe, 2000.
- BOLSHAKOV, Andrej O., *Man and His Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997.
- BOUVIER, Michel, «De l'incorruptibilité des corps saints», J. GÉLIS & O. REDON (eds.), *Les miracles miroirs des corps*, Parigi, Presses et publications de l'Université de Paris-VIII, 1983, 191-221.
- BOYCE, Mary, *Zoroastrians. Their Religious Beliefs and Practices*, London-New York, Routledge-Kegan Paul, 1979.
- BOYCE, Mary, *A History of Zoroastrianism*, Leiden-New York, Brill, 1975-1991, 3 vols.
- BROWN, Peter, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, Torino, Einaudi, 2010 (ed. or. *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 1988).
- BYNUM, Carolyn W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity (200-1336)*, New York, Columbia University Press, 1995.
- CALAMAI, Andrea (ed.), ALESSANDRO DI FILIPPO RINUCCINI, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro 1474*, Pisa, Pacini, 1993.
- CANIVET, Pierre & Alice LEROY-MOLINGHEN (eds.), *Teodoret de Cyr. Histoire des moines de Syrie*, Paris, Cerf, 1971.
- CASEAU, Béatrice, «From House to Church: The Introduction of Incense», M. GRÜNBART & KISLINGER, E. & A. MUTHESIUS (eds.), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)*, Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007, 75-92.
- CONTE, Gian Biagio (ed.), *Plinio. Storia naturale V*, Torino, Einaudi 1988.
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les saints stylites*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1923.
- DUNAND, Françoise & Christine ZIVIE-COCHE, *Dei e uomini nell'Egitto antico (3000 a.C.-395 d.C.)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003.
- FAURE, Bernard, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- FAVOLE, Adriano, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- FESTUGIÈRE, André-Jean (ed.), *Historia monachorum in Aegypto. Édition critique du texte grec*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1961.
- FLOWER, Harriet I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- GALEY, John & George FORSYTH & Kurt WEITZMANN, *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, Stoccarda-Zurigo, Belser, 1979.
- GOLINELLI, Paolo, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 1996.
- GRIMM, Günter, *Die römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden, F. Steiner, 1974.
- HARVEY, Susan A., *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- HENNEPHOF, Herman (ed.), *Textus byzantinos [sc. Byzantini] ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, Brill, 1969.
- JUNOD, Eric & Jean-Daniel KAESTLI (eds.), *Acta Iohannis*, Turnhout, Brepols, 1983 (Corpus christianorum. Series Apocryphorum, 1-2).
- KITZINGER, Ernst, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- LAHUSEN, Götz, «Funktion und Rezeption des Ahnenbildes», *Römische Mitteilungen*, 92 (1985), 261-289.

- LANZA, Antonio & Marcellina TRONCARELLI (ed.), *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.
- LAWAL, Babatunde, «Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art», *The Art Bulletin*, 83 (2001), 498-526.
- LEE, Sonya S., *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
- LEGNER, Anton, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- MATHEWS, Thomas & Norman E. MULLER, *The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016.
- MIGNE, Jean-Paul (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Paris, apud J.-P. Migne, 1844-1866.
- MORALDI, Luigi (ed.), *Apocrifi del Nuovo Testamento. II. Atti degli Apostoli*, Casale Monferrato, Piemme, 1994.
- MORGAN, Lyvia, «Enlivening the Body: Color and Stone Statues in Old Kingdom Egypt», *Source*, 30/3 (2011), 4-11.
- MORKOT, Robert, «Divine of Body: The Remains of Egyptian Kings—Preservation, Reverence, and Memory in a World without Relics», A. WALSHAM (ed.), *Relics and Remains*, Oxford, Oxford Academic, 2010, 37-55 ('Past & Present' Supplement 5).
- NEDACHI, Kensuke, «Portrait Sculpture and Relic Veneration in Japan», A. AKIRA & K. TOMIZAWA (eds.), *The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture*, Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, The University of Tokyo, 2009, 75-94.
- ORSELLI, Alba Maria, *L'immaginario religioso della città medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985.
- PAOLETTI, Anna (ed.), *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *Il corpo del Papa*, Torino, Einaudi, 1994.
- RIGGS, Christina, *The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Identity, and Funerary Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- RUSCONI, Roberto, *Santo Padre. La santità del Papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma, Viella, 2010.
- SKROBUCHA, Heinz, *Stätten des Geistes. Sinai, Olten-Lausanne*, Urs Graf, 1959.
- SÖRRIES, Reiner, *Das Malibu-Triptychon. Ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei*, Dettelbach, J. H. Röhl, 2003.
- TAYLOR, John H., *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- TSAMIS, Demetrios G., Το γεροντικόν του Σινά, Tesalonica, Ekdoseis I. Mones Theobadistou Orous Sina, 1988.
- WALKER, Susan, *Roman Art*, London, British Museum, 1991.
- WORTLEY, John, «The Origins of Christian Veneration of Body Parts», *Revue de l'histoire des religions*, 223 (2006), 1-28.

CÈSAR FAVÀ MONLLAU

Museu Nacional d'Art de Catalunya. cesar.fava@museunacional.cat

## El regne animal als peus de Crist. Miracle i presència eucarística en els retaules del Corpus dels bisbats catalans\*

**Resum:** L'article versa sobre un aspecte concret de la iconografia eucarística medieval: les representacions dels miracles protagonitzats pels animals que veneren l'hòstia consagrada. I ho fa prenent com a fil conductor el grup d'imatges, reduït però significatiu, que ha llegat la plàstica gòtica del Corpus Christi a les diòcesis medievals catalanes. Als tres exemples coneguts tradicionalment, se suma la identificació d'un quart en el frontal de Vallbona de les Monges (Lleida) i es defensa la presència d'un cinquè en un dels relleus conservats d'un retaule escultòric desmembrat de Sant Mateu (Castelló).

**Paraules clau:** miracle, hòstia consagrada, Corpus Christi, animals, art gòtic, Catalunya.

**Abstract:** This article deals with a specific aspect of medieval eucharistic iconography: the representations of miracles carried out by animals that worship the consecrated host. And it does so by taking as a common thread the small but significant group of images bequeathed by the Gothic visual artistry of Corpus Christi in the Catalan medieval dioceses. In addition to the three traditionally known examples, a fourth is identified on the altar frontal of Vallbona de les Monges (Lleida) and a case is made for the presence of a fifth on one of the preserved reliefs of a dismantled sculptured altarpiece from Sant Mateu (Castelló).

**Keywords:** miracle, consecrated host, Corpus Christi, animals, Gothic art, Catalonia.

\* Aquest estudi s'ha dut a terme en el marc del projecte *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, modelos y objetos* (MICINN: HAR2015-63883-P). L'article revisita un tema abordat en la meua tesi doctoral, «Imatges per un culte emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV i XV», dirigida per la Dra. Anna Orriols i llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 23 de març de 2018.